

Agata Kwiek

"Nie dbam, aby zimne skały..." : tajemnice Orfeusza-mędrca w "Pieśni II" z "Ksiąg wtórych" Jana Kochanowskiego

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce
literatury polskiej 99/3, 19-33

2008

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

AGATA KWIEK
(Uniwersytet Warszawski)

„NIE DBAM, ABY ZIMNE SKAŁY...”

TAJEMNICE ORFEUSZA-MĘDRCA W „PIEŚNI II” Z „KSIĄGI WTÓRYCH”
JANA KOCHANOWSKIEGO

Interpretacja zarówno twórczości Kochanowskiego, jak i tradycji mitu Orfeusza jest dużym wyzwaniem dla badacza. Po pierwsze, wynika to z ogromu opracowań poświęconych obu problemom, po drugie – z trudności, które niesie poezja Jana z Czarnolasu i występujące w niej nawiązania do historii antycznego melopoety. Lektura dzieł autora *Pieśni* nawet tylko w kontekście tego mitu wykazuje, że w twórczości Kochanowskiego wciąż kryje się wiele tajemnic i że wymyka się ona przyjętym przez badaczy kategoriom i uogólnieniom. Niewątpliwym tego dowodem jest *Pieśń II* w *Księgach wtórych* (*Nie dbam, aby zimne skały*), której przyjrzymy się w dalszej części rozważań. Na wstępie warto przypomnieć kilka faktów związanych z trackim melopoetą i uświadomić sobie skalę problemów, które implikuje jego obecność.

„Orfeus muzyk, albo gędziec znamienity [...] był w Grecyjej [...]”¹

Z pewnością historia Orfeusza należy do jednej z najbardziej złożonych tradycji mitologicznych powstałych w antyku. Swoje źródła ma jeszcze w czasach przed-pitagorejskich, później nawiązują do niej Platon i neoplatonicy. Wzmianki o melopoeie pojawiają się w rozmaitych tekstach greckich i łacińskich: u Platona, Arystotelesa, Cyserona, Herodota, Eurypidesa, Horacego. Dwie najpopularniejsze relacje o Orfeuszu – IV księga *Georgik* Wergiliusza oraz księgi X i XI *Metamorfóz* Owidiusza – przedstawiają go jako tragicznego kochanka, który po śmierci żony zszedł do Hadesu, by tam prosić bóstwa podziemne o przywrócenie jej życia, i który wskutek niedotrzymania umowy i niecierpliwej miłości ostatecznie stracił Eurydykę². Tymczasem Orfeusz – syn trackiego króla Ojagrosa (w różnych źródłach też samego Apollina) i muzy Kaliope – to nie tylko melopoeta, magiczną

¹ M. Bielski, *Kronika, to jest historia świata na sześć wieków a cztery monarchie rozdzielona*. Kraków 1564. Wydanie fotooffsetowe: Warszawa 1976, k. 25v.

² Historia zejścia do podziemi po Eurydykę, opisana w X i XI księdze *Metamorfóz* Owidiusza, różni się nieco od świadectwa Wergiliusza z IV księgi *Georgik*. Owidiusz nie podaje szczegółów śmierci Eurydyki, za to rozbudowuje scenę rozszarpania Orfeusza przez zazdrosne Bachantki. Wergiliusz z kolei, przedstawiając historię Arysteusza, przybliża okoliczności śmierci nimfy. Eury-

pieśnią łagodzący dzikie bestie oraz poruszający lasy, lecz także legendarny założyciel sekty orfików działającej przed Pitagorasem i Platonem³, ten który złagodził obrzędy Dionizosa⁴, wreszcie uczestnik wyprawy Argonautów jako doradca Jazona⁵. Warto przy okazji zwrócić uwagę na niejednoznaczność przedstawiania postaci Orfeusza w tekstach antyku, do czego przyczynił się głównie Platon. Filozof naśmiewa się w *Uczcie* z Orfeusza-kochanka, mówiąc:

Za to Orfeusza, syna Ojagrosa, odprawili z niczym z Hadesu; pokazali mu tylko widziadło żony, po którą się wybrał, a żony mu nie oddali, bo im na papinka wyglądał, ot, jak kitarzysta; a nie miał odwagi umrzeć z miłości tak jak Alkestis, tylko się chytrze myślał za życia dostać do Hadesu⁶.

Widać tu charakterystyczną pogardę Platona wobec poetów. Filozof deprecjująco wypowiada się też o śmierci Orfeusza. Twierdzi, iż jego dusza przybrała kształt łabędzia dlatego, że po tym, jak zginął z rąk kobiet, zniechęcił się do „nie chciał mieć żadnej z nich za matkę”⁷. Tak samo ironicznie mówi Platon o współczesnych sobie „kapłanach” orfikich, którzy nachodzili bogatych ludzi i, powołując się na „księgi Orfeusza i Muzajosa”, obiecywali oczyszczenie z win i zabezpieczenie przed karami po śmierci⁸.

Z drugiej strony, pisma filozofa zawierają wiele motywów uznanych za należące do teogonii orfikickiej, jak choćby podanie o Androgynie, czyli pierwotnej męsko-żeńskej postaci ludzi, o której mówi Arystofanes w *Uczcie*⁹, czy wzmianki o wędrownicy duszy i o tym, że ciało jest więzieniem duszy. Widzimy zatem, iż mit Orfeusza „rozpada się” na to, co „orfickie”, czyli związane z pewną „doktryną” filozoficzną, oraz na to, co „literackie”, łączące się z półlegendarną historią samego poety i utrwalone w utworach Horacego, Wergiliusza czy Owidiusza.

dyka, uciekając przed Arysteusem, miała nastąpić na zmię i zginąć od jej ukąszenia. Wspólny dla obu tekstów jest opis zejścia Orfeusza do Hadesu i oczarowania bóstw podziemnych pieśnią. Urzeczony śpiewem bogowie zezwolili Orfeuszowi na odebranie ukochanej, pod warunkiem, że wychodząc z Hadesu nie obejrzy się wstecz. Poeta nie dotrzymuje obietnicy i „w obawie przed utratą żony” (*Metamorfozy*, ks. X, 55–60) spogląda za siebie, przez co ostatecznie traci Eurydykę. W obu dziełach mówi się potem o magicznej mocy muzyki Orfeusza, dzięki której bohater „wiódł za sobą lasy, czarował dzikie zwierzęta i zmuszał kamienie, by szły za nim” (*Metamorfozy*, ks. XI, 1–5), oraz „przez zimne grotty błędził, tygrysy niewolił, dęby uwodził pieśnią” (*Georgiki*, ks. IV, 509–510). Właśnie owe relacje o niezwyklej mocy poezji Orfeusza tak zajmowały komentatorów i były źródłem wielu często alegorycznych interpretacji.

³ Obszernie o zjawisku orfizmu w starożytności piszą: W. K. C. Guthrie, *Orpheus and the Greek Religion*. London 1952. – A. Krokiewicz, *Studia orfikickie*. Warszawa 2000. – G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*. T. 1. Lublin 2000.

⁴ O cywilizacyjnej roli Orfeusza wiemy z przekazów Diodora Sycylijskiego. Historyk informuje, że Orfeusz był w Egipcie, gdzie zgłębiał nauki tamtejszych kapłanów. Zwyczaje i ceremonie tam poznane zaszczerpił w Grecji. Zob. Diodorus of Sicily, *Library*. With an english transl. by C. H. Oldfather. Cambridge, Mass., 1933, I 23.1–5, 92.2–5, 96.1–5; IV 25.1–26.

⁵ W *Argonautyce* Apolloniusza z Rodos Orfeusz jest doradcą Jazona, śpiewa o początkach świata; dzięki trackiemu poecie udaje się Argonautom przepłynąć obok Syren. Na dziele Apolloniusza wzorowany jest późniejszy (IV w. n.e.) tekst o tym samym tytule; „druga” *Argonautyka* znana była i niezwykle popularna wśród renesansowych humanistów – jej autorstwo przypisywano samemu Orfeuszowi. Zob. Apollonius Rhodius, *The Argonautica*. Ed. and transl. R. C. Seaton. Cambridge, Mass., 1912, I, 469–511; II, 885–921.

⁶ Platon, *Uczta*. Przeł. W. Witwicki. Warszawa 1984, VII D, s. 63.

⁷ Krokiewicz, *op. cit.*, s. 9.

⁸ *Ibidem*, s. 56.

⁹ Platon, *op. cit.*, XIV D, s. 79.

Równie bogato jak w antyku prezentują się średniowieczne losy Orfeusza – wspominali o nim wszyscy najważniejsi autorzy tego okresu, od św. Augustyna po św. Tomasza, twórców szkoły w Chartres i Dantego¹⁰. Orfeusza uważano za prefigurację Chrystusa (na mozaikach z okresu wczesnego chrześcijaństwa był modelem do obrazowania postaci Jezusa). W późnośredniowiecznych, moralizowanych wersjach mitu tracki śpiewak schodzący do piekieł symbolizował Syna Bożego, który ratuje Eurydykę – ludzką duszę – przed wieczną śmiercią. Wąż, występujący w Wergiliuszowej wersji mitu, skrywał szatana z religii chrześcijańskiej. Oprócz tego w wiekach średnich znajdziemy Orfeusza rycerza i Orfeusza przedstawiciela wszystkich muzyków, który chcąc odzyskać Eurydykę, zamierzał tak naprawdę osiąść „głębką wiedzę”.

Warto zauważyć, że Orfeusz także w średniowieczu nie był postacią jednoznaczną – patryści widzieli w nim „fałszywego proroka”. Dla Klemensa Aleksandryjskiego tracki śpiewak był „profesjonalnym oszustem”; rzeczywiście, nie poznał Boskiej Prawdy (tak jak Chrystus) i swoją muzyką tylko zwodził ludzi i zmieniał porządek natury. Równie negatywnie wypowiadał się o Traku Aurelian z Réome (X w.) – teoretyk muzyki, który w *Musica disciplina* stwierdzał, że pieśni Orfeusza nie mogły mieć magicznej mocy, bo poeta nie poznał łaski Boga, tak jak poznał ją Dawid. To właśnie ten ostatni swoim religijnym śpiewem wywoływał niezwykle efekty.

Na tym tle bardzo ciekawie przedstawiają się renesansowe losy Orfeusza. Wertując różne źródła, od filozoficznych po teoretycznoliterackie, można odnieść wrażenie, że w czasach odrodzenia panował swoisty „panorfizm” lub, jak trafnie to określił Janusz Pelc, „renesansowy orfizm”¹¹. XV- i XVI-wieczni autorzy stworzyli apologię Orfeusza – raczej nie usłyszymy z ich ust słów krytyki trackiego poety. Co więcej, jego *status quo* jest zupełnie odmienny od innych postaci mitologicznych – renesansowi humaniści wierzyli, że Orfeusz naprawdę istniał. Z tekstów Apologetów: Justyniana czy Euzebiusza, dowiadujemy się, że choć przynależał do świata pogańskiego, był zwiastunem monoteizmu. Miał nawet zostawić testament, w którym nawoływał swojego ucznia, Muzajosa, do wiary w jednego Boga. Błąd politeizmu zrozumiał w wyniku podróży do Egiptu – tam poznał pisma Mojżesza, dzięki którym się nawrócił¹². Renesansowi neoplatonicy, a szczególnie Ficino, interpretowali „jednego Boga” jako Jowisza i nie odżegnywali się od całej pogańskiej tradycji, traktując ją jako integralną część filozofii chrześcijańskiej. Co istotne, Ficino widział w Orfeuszu „kapłana miłości”, włączając go tym samym do renesansowej dyskusji o sile miłości we wszechświecie¹³. Filozof z Florencji, tłumacząc hymny orfickie – dzieła przypisywane samemu Orfeuszowi – przyczynił się szczególnie do wzrostu jego popularności. To on umieścił Orfeusza w szeregu *prisci theologi* – dawnych teologów:

¹⁰ Bardzo obszernie o Orfeuszu w średniowieczu piszą: J. B. Friedman, *Orpheus in the Middle Ages*. Cambridge, Mass., 1970. – E. Newby, *A Portrait of the Artist. The Legends of Orpheus and Their Use in Medieval and Renaissance Aesthetics*. New York 1981.

¹¹ J. Pelc, *Orfeusz pisarzy renesansowych*. „Pamiętnik Literacki” 1979, z. 1.

¹² Zob. D. P. Walker, *Orpheus the Theologian and the Renaissance Platonists*. „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes” t. 16 (1953), nr 1/2, s. 110.

¹³ Zob. M. Ficino, *Commentarium in „Convivium” Platonis, De Amore*. Ed. R. Marcel. Paris 1956. Rozdz. 3 (wyd. internetowe: „Biblioteca Virtuale On Line”): „Gdy Orfeusz śpiewał w *Argonautyce* o początkach rzeczy, nawiązywał do teologii Hermesa Trismegosa, ponieważ umieścił przed [stworzeniem] świata chaos; przed Saturnem, Jowiszem i innymi bogami stawał w łonie chaosu Miłość, mówiąc: »najstarszy, sam w sobie doskonały i mądry Amor«”.

Za twórcę teologii uważa się Hermesa Trismegistosa; jego spadkobiercą był Orfeusz, drugi z kolei wśród starożytnych teologów; po Aglaofemosie, wtajemniczonym w święte nauki Orfeusza, nastąpił w teologii Pitagoras, którego uczniem był Filolaos, nauczyciel naszego boskiego Platona. Istnieje przeto jedna prastara teologia [...], biorąca początek od Merkuriusza (tj. Hermesa) i osiagająca najdojrzałą postać u boskiego Platona¹⁴.

O niezwyklej zainteresowaniu melopoetą świadczy wielokrotnie reedytowana w XV i XVI w. *Argonautyka*. W opowieści o drużynie Jazona pojawia się Orfeusz mędrzec, znawca tajemnic natury, który swoją magiczną pieśnią wcielił w życie ideę irenizmu. Żartobliwie można by nazwać Orfeusza „człowiekiem renesansu” – potwierdzeniem tego niech będzie *Orphéide* Quinziana Stoa (1484–1557); w tym utworze Orfeusz to zarówno prekursor nauk humanistycznych, jak i ten, który dał podstawy fizyce platońskiej, geometrii i zainicjował teologię.

Jak stwierdził Pelc, renesansowi twórcy chcieli „dorównać” Orfeuszowi. Rzeczywiście, tracki poeta był swoistym wzorem do naśladowania; zestawiono z nim tylko największych epoki – Ficina czy Ronsarda. Spektakularnym zwieńczeniem renesansowej kariery Orfeusza okazała się opera. To właśnie o nim traktują pierwsze *Drammi per musica*. Przez całe XVI stulecie artyści głowili się, jak przywrócić muzyce antyczną, magiczną moc – a kto jak nie Orfeusz symbolizuje idealne zespolenie dźwięku i słowa, dzięki którym wpływa się na ludzi i wywołuje afekty.

Tak obfita tradycja jest dla badacza literatury zarówno pomocą, jak dużym utrapieniem. Oto bowiem można (i chciałoby się) wszędzie dopatrywać się „motyów orfejskich”, już choćby poprzez fakt, że dany utwór nawiązuje do renesansowego neoplatonizmu, w który to Orfeusz jest mocno uwikłany. Zwróciliśmy jednak na początku uwagę na specyficzną obecność Orfeusza w tekstach Platona. Nagle okazuje się, że każdą literacką wzmiankę o wędrowce dusz można by uznać za „motyw orfejski” – bo przecież był to element prastarej, przedplatońskiej myśli orfickiej. Trudności dodatkowo się piętrzą, gdy znajdziemy się w obszarze renesansowych koncepcji neoplatońskich.

W obliczu tak imponującej i ważnej tradycji nasuwa się pytanie, jak oddziaływała ona na twórczość autorów polskich. Częściowej odpowiedzi udzielił Pelc w artykule *Orfeusz pisarzy renesansowych*. Badacz przedstawia rozmaite teksty, zarówno polskie, jak i polsko-łacińskie. Okazuje się – i potwierdza to przegląd różnorodnych źródeł – że jedynym autorem, który żywo interesował się trackim melopoetą, był Kochanowski. Orfeusz towarzyszył mu w całym okresie aktywności twórczej, pojawia się we wszystkich uprawianych przez niego gatunkach, w poezji polskiej i łacińskiej. Pelc, pisząc o roli trackiego śpiewaka w dziełach Kochanowskiego, wielokrotnie powtarza stwierdzenie, że autor *Pieśni* „osiągnął dojrzałość orfejską” bądź przyjął „postawę orfejską”¹⁵. Pierwsze sformułowanie wynika z faktu, że Kochanowski stworzył poetyckie parafrazy psalmów, co powoduje, że jest na równi z Dawidem i Orfeuszem – obaj bowiem pisali hymny i w renesansie porównywano te postaci. Badacz jednak nie zawsze precyzuje, co rozumie pod

¹⁴ Cyt. za: J. James, *Muzyka sfer*. Przeł. M. Godyń. Kraków 1996, s. 125.

¹⁵ Pisał już o niej J. Ziomek (*Renesans*. Warszawa 1996), zwracając uwagę na dwie koncepcje poety, które można odczytać w utworach Kochanowskiego: pierwsza łączy się z postacią trackiego śpiewaka i oznacza artystę „wyjątkowego, obdarzonego mandatem prawie boskim [...], ale śmiertelnego i cierpiącego na skutek kaprysów [...] Fortuny; druga nawiązuje do postawy Dawida i oznacza poetę wadzącego się »z Bogiem, ludźmi i samym sobą«” (s. 311).

drugim z tych określeń – powiedzenie, że Kochanowski przyjął „postawę orfejską”, jest na tyle ogólne, że nie wyjaśnia problemów zawartych w poszczególnych utworach autora *Pieśni*. Pod tym pojęciem kryć się może bowiem zarówno bycie teologiem, jak mędrcem, filozofem czy tragicznym kochankiem.

Jeszcze jeden problem, który uwidacznia się w badaniach Pelca, to wspomniane wcześniej „dobrodziejstwo tradycji”. Autor monografii o Kochanowskim już sam fakt zainteresowania hymnem uważa za świadectwo „orfizmu” u tego poety. Sięga też po utwory, w których Kochanowski przywołuje mit o Androgyne, jako świadczące o zainteresowaniu nie tylko platonizmem, lecz także dawną myślą orficką i hymnami orfickimi. Z pewnością „renesansowy orfizm” oddziaływał na autora *Pieśni*, ale warto podkreślić, że trudno jednoznacznie osądzić, w jakim stopniu to, co neoplatonickie, jest też orfickie. I czy neoplatonicką wizję świata (w którą także wpisuje się treść orfickich hymnów) odnosi Kochanowski bezpośrednio do samego Orfeusza. Z badań bowiem wynika, że inną rzeczą jest neoplatonicki (orficki?) światopogląd, inną sam poeta tracki – jego pojawienie się ewokuje odmienne symbole i odwołuje się do odmiennych tradycji.

Zaproszenie Hanny do Czarnolasu

Przykładem wyraziście ukazującym złożoność orfeuszowej tradycji i jednocześnie twórczości Kochanowskiego jest *Pieśń II* w *Księgach wtórych* (*Nie dbam, aby zimne skały*), którą Pelc określił jako „kunsztowny, programowy erotyk ziemiański” (P 463)¹⁶. Stoi ona nieco poza zainteresowaniem badaczy wskutek pozornie prostej budowy i treści – więcej uwagi poświęcił jej tylko Pelc. Dogłębna lektura tej pieśni każe jednak zweryfikować niektóre z sądów wypowiedzianych przez badacza. Utwór ten, podobnie jak 12 część *Pieśni świętojańskiej* (w której zresztą pojawia się kryptocytat z *Pieśni II*), łatwo jest zaszeregować do zbioru tekstów cechujących się „rodzimością” i elementami rustykalnymi najpewniej związanymi z kulturą polską. Pelc wprost pisze, że *Pieśń II* zawiera wiele aluzji autobiograficznych, i przypomina obiegowy jej tytuł – „zaproszenie Hanny do Czarnolasu”. W istocie, utwór da się streścić w kilku słowach: poeta zaprasza Hannę do siedziby artysty-ziemianina, gdzie żyć będzie z „uczoną małżonką” w pokoju i szczęściu. Opisywane przez Kochanowskiego miejsce każdemu czytelnikowi skojarzy się z Czarnolasem dzięki „stojącej pośród dwora” lipie. Dodatkowym argumentem przemawiającym za rodzimością pieśni jest zapewne swojski zając ukryty w dorodnym życiu i oracz przewożący towary nad Wisłę. Wszystko to składa się na obraz idealnego ziemiańskiego żywota na polskiej wsi z dala od gwaru miast, gdzie poeta może realizować ideę „*vita contemplativa*”. W tym kontekście aluzje do Orfeusza, pojawiające się w pierwszej zwrotce *Pieśni II*¹⁷,

¹⁶ Skrótom P odsyłam do: J. Pelc, *Kochanowski. Szczyt renesansu w literaturze polskiej*. Warszawa 2001. Ponadto stosuję skrót K = J. Kochanowski, *Dzieła wszystkie*. Wyd. Sejmowe. T. 4: *Pieśni*. Oprac. M. R. Mayenowa, K. Wilczewska. Wrocław 1992. BPP, B 26. Liczby po skrótach oznaczają stronicę.

¹⁷ Zob. K 170:

Nie dbam, aby zimne skały
po mym graniu tańcowały;
Niech mię wilcy nie słuchają,
Ląsy za mną nie biegają.

zdają się tylko ozdobnikiem wziętym z antycznej rekwizytorni. Pelc tak podsumowuje pieśń:

Idealem poety – zwłaszcza w jego erotyku, w którym osobą mówiącą był poeta-ziemianin – była niewiasta mądra i wykształcona. [...]

Nie tylko więc Lidia miała być renesansową sawantką. A poeta-kochanek w tymże kunsztownym erotyku, choć miał świadomość, że przewyższył tu już uczniów i naśladowców Orfeusza i osiągnął pełnię doskonałości orfejskiej, jednoznacznie wyznaczał sobie rolę gospodarza-oracza, dbałego o interesy i wrażliwie odczuwającego i kreślącego syntetyczny obraz uytecznego zresztą piękna wsi. [P 454]

O roli Orfeusza zaś w tym utworze mówi:

Orfeusz Kochanowskiego był boskim, wieszczym darem wyniesionym ponad innych i był jednocześnie „jednym z wielu”. Takie też były dwa nierozłączne oblicza poety ucieleśnionego jako liryczne „ja” w *Pieśniach* Jana Kochanowskiego.

Oczywiście, w konkretnych sytuacjach twórca ukazywał zamierzonemu, wpisanemu w tekst odbiorcy czasem tylko jedno oblicze. Poeta znajdujący pełnię szczęścia jako kochanek i stateczny ziemianin gotów był nawet wyrzec się boskich atrybutów orfejskich. [...] Dar poruszania ludzi i niemych stworów, pouczania i przewodzenia im, przeszkadzał bowiem w przeżywaniu szczęścia i życiu kontemplacyjnym w cichym zakątku. Poeta-mentor wybierał natomiast „*vitam activam*”. [P 459]

Badacz, posługując się metaforyczną formułą, iż Kochanowski osiągnął już dojrzałość orfejską (i dlatego zdaje się wyrzekać „atrybutów orfejskich” na rzecz spokojnego życia), nie tłumaczy kontekstu kulturowego wspomnianego fragmentu pieśni, wreszcie nie wyjaśnia, na czym tak naprawdę polega sztuka erotyku.

Głębsza lektura utworu ujawnia, że jest w nim ukryta tradycja interpretacji mitu Orfeusza, którą znaleźć można również w innych tekstach Kochanowskiego i która wskazuje aspekt mitu szczególnie ważny dla poety. Okazuje się też, że *Pieśń II* odsyła do kontekstów interpretacyjnych związanych nie tylko z Orfeuszem, lecz także z Sylenem. Oczywiście, same tradycje mitologiczne nie wyjaśniają wszystkich tajemnic *Pieśni II*, niemniej znacznie ją oświetlają.

Postaci ukryte w sielankowym świecie

Czytajmy zatem *Pieśń II* jeszcze raz. Od początku zwraca uwagę osobliwość tego utworu, polegająca na zderzeniu pozornie nie przystających do siebie elementów. Dziwna w sielankowej scenerii *Pieśni* jest „nauczona białogłowa” – „*doc-ta puella*” z łacińskich elegii nie pojawiała się w podobnym, „wiejskim” kontekście. Równie osobliwa wydaje się postać cnotliwego kochanka, który chce się podobać „w mowie”. Zastanawiające są wreszcie fragmenty dotyczące samego Orfeusza – po pierwsze, nasuwa się pytanie, dlaczego podmiot liryczny „ignoruje” i „nie dba”, by jego pieśń miała taką samą moc jak trackiego poety. Po drugie, ciekawe jest, skąd wziął się motyw „tańczenia skał” – zazwyczaj w kontekście Orfeusza mówi się o „poruszaniu” czy „uwodzeniu”. Wreszcie pozostaje tajemniczy *passus* o „pasterzu grającym proste pieśni” – fragment ten, choć bardzo dziwny i zupełnie nie pasujący do czarnoleskiego świata z lipą i zającem, musiał być istotny, skoro Kochanowski wykorzystał go jeszcze w pieśni sobótkowej.

Naturalnym kontekstem interpretacyjnym, do którego odsyła *Pieśń II*, jest tradycja sielanek. Kierując się mitem Orfeusza, trafiamy na *Eklogę VI* Wergiliusza,

w której mowa o pieśni, nie tyle „poruszającej”, ile skłaniającej do zabawy. Zaskoczeniem jest fakt, że wykonuje ją nie Orfeusz, lecz Sylen:

[...] Wtedy zaczął śpiewać.
Faunowie i zwierzęta rytmem upojone
T a n i c z a, dąb tu i ówdzie kloni swą koronę;
Nie tak Febus Parnasu skały pieśnią wzrusza,
Nie tak cieszą się trackie góry z Orfeusza. [w. 25–30]¹⁸

Jak się zdaje, to właśnie Sylena ukrywa Kochanowski pod postacią pasterza:

Stádá igrają przy wodzie,
Á sam pástérz, siedząc w chłodzie,
Gra w piszczalkę prosté pieśni,
Á faunowie skaczą leśni. [w. 37–40, K 173]¹⁹

Postać Sylena jest dla renesansowych humanistów niezwykle istotna, stanowi symbol mędrca i kogoś, kto był porównywany z samym Sokratesem. Jak się później okaże, uczony satyr ma wiele wspólnego z trackim poetą. O roli Sylena w twórczości Kochanowskiego pisał już Pelc, zwracając uwagę na dwie „postawy”, które przyjmował poeta – postawę „syleńsko-sokratejską” i „orfejską”:

Obok piewcy Miłości, w szerokim znaczeniu tego słowa, już we wczesnych wierszach Kochanowskiego kształtował się zarys innego oblicza twórcy, ironisty i mentora zarazem. [...] Była to postawa Sokratesa i postawa Sylena. Postawę tę w starożytności określił Plato w *Uczcie*, ukazując, iż Sokrates, brzydki pokraczny starzec, był niezwykle subtelnym mędrcom, mentorem i ironistą [...]. Przypominały to starożytne wizerunki Sylenów kryjące wewnątrz postaci śmiesznych i brzydkich posągi pięknego i mądrego bóstwa. Platońskie porównanie Sokratesa z Sylenem rozwinął w *Adagiach* i spopularyzował w wieku XVI szeroko Erazm z Rotterdamu. [...]

Przed wszystkim jednak Sokratesa kojarzono z postacią mędrca. Jak twierdził M. Ficino, był on „najmądrzejszym ze wszystkich Greków”, obdarzony wieszczym darem Apollinijskim, dążył do oświecenia umysłu przez osiągnięcie najwyższego wtajemniczenia. Ficinowski Sokrates łączył zasady *vita contemplativa* i *vita activa*, ale zwłaszcza u późniejszych neoplatoników – m.in. u Palingeniusza – przede wszystkim przyjmował raczej postawę pierwszą. [P 600]

Wydaje się, że wspomniane przez badacza „postawy” wcale się nie wykluczają; co więcej, bynajmniej nie jest tak, że poeta „rezygnuje z atrybutów orfejskich” na rzecz spokojnego ziemiańskiego życia. Obie postaci pojawiają się w *Pieśni II* nieprzypadkowo. Orfeusz i Sylen – uczniowie mądrego centaura Chirona (zob. P 243), są bliscy naturze, bo znają jej tajemnice. Przewrotnością jest stwierdzenie Kochanowskiego, iż pasterz śpiewa „proste pieśni” – w *Eklodze VI* Sylen opowiada o początkach świata:

Śpiewał o tym, jak kiedyś w bezkresne przestworza
Uniosły się zarodki ziemi, wiatru, morza
I ognia: te pierwiastki były przyczyną
Wszystkiego, aż się wreszcie młody świat rozwinął:
Łąd stwardniał, Nereusa zamknął w oceanie
I kształtów moc wynurzył ponad wód otchłanie.
Ziemie patrzą: nieznane słońce blask rozsiewa,
Z chmur wysoko skłębionych zacina ulewa,
Wtem obca dotąd knieja wyrastać zaczyna,

¹⁸ *Sielanka rzymska*. Przel., oprac. J. Sękowski. Warszawa 1985, s. 40.

¹⁹ Strofa ta pojawia się w *Pieśni świętojańskiej o Sobótce: Panna XII*, w. 41–44 (K 245).

A po górskich bezbrzeżach błąka się zwierzyna.
Wnet Pyrra ciska głazy, Saturn rządzi składnie,
Krąży orzeł kaukaski, Prometeusz kradnie. [w. 31–42]²⁰

Śpiewanie o tajemnicach powstania świata łączy Sylena z Orfeuszem i nawiązuje do starej tradycji Orfeusza-mędrca, doradcy Jazona i uczestnika wyprawy Argonautów, o której wspominał zresztą Kochanowski we *Fraszkach* (III, 14: *Do poetów*). Jej źródłem jest *Argonautyka* Apolloniusza z Rodos. Stamtąd wiemy, że Orfeusz, polecony Jazonowi przez Charona, towarzyszył Argonautom. To dzięki Trakowi drużynie udało się przepłynąć obok Syren²¹. Właśnie w *Argonautyce* śpiewa o początkach świata²². Widać więc, że w „ziemiańskim” świecie króluje mędrzec – Sylen – a jego postać, jak się okaże, jest podobna do osoby kochanka-Orfeusza.

Zastanawiający fragment *Pieśni II*, który opowiada o ignorowaniu Orfeusza i o „uczoney białogłowie”, nawiązuje do *Elegii XIII z Księgi drugiej* Propercjusza: tam bohater mówi, aluzyjnie odnosząc się do legendarnego Traka, że woli zdobyć uwagę Cynthii niż poruszać lasy. Chce wierszem zdobyć serce „*doctae puellae*”; podkreśla też, że nie dba o znanych przodków dziewczyny²³. Warto wrócić jeszcze do początku pieśni, gdzie kochanek zdaje się „ignorować” Orfeusza. Podobny motyw pojawił się w drugiej redakcji łacińskich *Elegii* Kochanowskiego. W *Elegii XII z Księgi pierwszej* pisze poeta:

Pieśń moja z gór sprowadzać lasów nie zamierza
Ani wabić ku sobie płochliwego zwierza.
Zjednać wstydlive dziewczę pragną śpiewy moje
I otworzyć zaparte zasuwą podwoje.
Jeżeli tego, pieśni moje, dokażecie,
Wy, lasy i zwierzęta, idźcie, dokąd chcecie.
I was, rzeki, nie spętam w biegu. Byle bliska
Mnie była ona, swego pilnujcie łożyska. [w. 17–23]²⁴

²⁰ *Sielanka rzymska*, s. 40.

²¹ Apollonius Rhodius, *op. cit.*

²² Zob. *ibidem*, I 496–511: „Śpiewał o tym, jak morze, niebo i ziemia, pierwotnie stanowiące jedno, rozdzieliły się po śmiertelnej walce; o tym, jak gwiazdy, księżyc i słońce zajęły miejsce na niebie; śpiewał o powstaniu gór, wielkich rzek i istot pełzających. Opowiadał o Ofionie i Eurynome, córce Okeanosa, mających władzę na śnieżnym Olimpie; śpiewał o ich poddaniu się Kronosowi i Rei oraz schronieniu się w Oceanie. Opowiadał też o tym, że gdy Kronos i Rea sprawowali władzę nad Tytanami, w jaskini dorastał już Zeus, którego niebawem Cyklopi uzbroili w piorun i błyskawice”.

²³ Zob. Propercjusz, *Poezje wybrane*. Wybór, przeł. i oprac. M. Brożek. Warszawa 1986, s. 55:

Nie tyle achameńskijskich strzał zbroi Hurów,
Ilu strzał Amor ostrzami przeszył moje serce.
On mi zabronił muzami gardzić tak skromnymi
I kazał w gaju askrejskim mieszkać; nie tak jednak,
By pieryjskie za mymi słowami szły dęby
Lub bym w dolinie Ismaru czarował zwierzyne,
Lecz raczej, żeby w zdumienie mój wiersz wprawiał Cyntię:
Wtedy sławniejszy mam być niż Inachijczyk Linos.
Nie jestem ja wielbicielem jedynie piękności
Dostojnej czy kobiet dumnych dla sławy swych przodków:
Mnie miło wiersze dziewczynie czytać wykształconej
I mieć bezstronną pochwałę słuchanych utworów.
Gdy ta mnie spotka – bądź zdrowa mi ludzka opinio!
Sąd mojej pani zostanie mi pewną poręką.

²⁴ J. Kochanowski, *Z łacińska śpiewa Słowian Muza. Elegie, foricoenia, liryki*. Przeł. L. Staff. Wstęp Z. Kubiak. Warszawa 1986, s. 56.

Kilka wersów wcześniej porównuje się do samego syna Kaliope, mówiąc, że miłość nauczyła go „słodkiego muz pienia” i teraz Sarmacja ma także swojego śpiewaka (tak jak ma go Tracja). Można przypuszczać, że śpiewak z *Pieśni II*, wykorzystując perswazyjną moc mowy i muzyki, chce się mimo wszystko do Orfeusza upodobnić. Pozostaje wciąż otwarte pytanie, dlaczego bohater polskiej pieśni pragnie się podobać „w mowie” (ale nie „w wierszu”) oraz skąd wziął się fragment o cnocie.

Cnotliwy mówca – o renesansowej fascynacji mocą języka

Wydaje się, że zestawienie „mowy” i „cnoty” jest echem renesansowej tradycji łączenia elokwencji z cnotą oraz interpretowania postaci Orfeusza jako wzorowego oratora. Umiejętność „dobrego mówienia” była jednym z kluczowych elementów w edukacji renesansowego humanisty. Nauka retoryki miała cel etyczny i pragmatyczny. Po pierwsze, wierzone – w ślad za starożytnymi oratorami, Ciceronem czy Kwintylianiem – że ten, kto jest dobrym mówcą, jest też cnotliwym człowiekiem. Jeśli zaś jest dobrym człowiekiem, może swoimi słowami pozytywnie wpływać na innych ludzi. Zatem nauka przemawiania była nauką cnoty oraz sposobem na rozwijanie się. W artykule o renesansowej elokwencji Hanna Gray zwraca uwagę, że sztukę wymowy traktowano jako element wychowania; za jej pomocą pokazuje się, jak trzeba żyć. Co więcej, charakteryzuje się ona najszybszym perswazyjnym efektem – nie tylko informuje, ale wpływa na ludzką wolę²⁵. Stąd tak ogromną popularnością cieszyło się pisanie i wygłaszanie mów, przesyłanie listów (które także sporządzano na podstawie zasad retorycznych). Renesansowych artystów zajmowało nie tylko tworzenie oracji, ale też „metarefleksja” na temat elokwencji. O jej roli wypowiadał się Petrarca, który w *De sui ipsius et multorum ignorantia* pisze wręcz, że rzymscy autorzy potrafili siłą mowy leczyć, uwznioślać i rozpalać „pożądanie godnych myśli”²⁶. Z kolei Melanchton uważał elokwencję za niezbędną umiejętność każdego władcy i wodza. Dowódca właśnie poprzez mowę dodaje otuchy i nadziei, chwali, pokazuje, jak działać w niebezpieczeństwie²⁷. Jak stwierdza Ziomek, „tradycja oratorska” była też znana w Polsce:

polscy teoretycy wymowy, Szymon Marycjusz, Jakub Górski, Benedykt Herbst, Stanisław Sokolowski [...], w sztuce mówniczej widzieli nie tylko niezbędną naukę stosownego wypowiedzenia myśli, ale i potężny środek kierowania własnymi i cudzymi namiętnościami. Retoryka jako zbiór reguł pragmatycznych mogła służyć każdemu celowi; ale zarazem w przekonaniu humanistów, jakby świadomych tej obosieczności, orator był *vir bonus dicendi peritus*, a więc nie tylko w mowie doświadczony, ale przede wszystkim mąż zacny, człowiek cnotliwy²⁸.

W rozważaniach teoretycznych na temat elokwencji obecny jest Orfeusz – renesansowi humaniści przesunęli akcent z muzyka na mistrza słowa i uczynili go wzorem oratora. W początkach XVI w. Orfeusz rozpaliał wyobraźnię przede wszystkim jako śpiewak mający niezwykłą magiczną moc – jako taki pojawia się w traktatach muzycznych. Orfeusz-muzyk występuje w *Institutio oratoria* Kwintyliana.

²⁵ Zob. H. H. Gray, *Renaissance Humanism: The Pursuit of Eloquence*. „Journal of the History of Ideas”, t. 24 (1963), nr 4 (Oct.–Dec.), s. 501.

²⁶ Zob. *ibidem*.

²⁷ *Ibidem*, s. 505.

²⁸ J. Ziomek, *Literatura odrodzenia*. Warszawa 1987, s. 109.

Siła jego pieśni miała być argumentem nakłaniającym do zgłębiania i nauki muzyki – bo ci, co znają muzykę, znają też „dzieła boskie”²⁹. Niezwykła popularność hymnów orfickich w drugiej połowie XV i w początkach XVI w. wiązała się z przekonaniem, że ukryta jest w nich legendarna, magiczna moc muzyki Orfeusza. Marsilio Ficino sam wykonywał owe hymny, traktując je jako przygotowanie do filozoficznej i religijnej kontemplacji³⁰. Marzeniem renesansowych humanistów było wskrzeszenie pieśni Orfeusza. Kolejne generacje twórców – w tym szczególnie muzyków – szukały sposobu na przywrócenie muzyce magicznych właściwości³¹. Prędko skonstatowano, że tylko melodia umiejętnie połączona ze słowem może wywołać „*efetti meravigliosi*”. Orfeusz, w istocie, łączy dwie funkcje: mistrza słowa i świętego muzyka. Jako mistrz słowa trafia do traktatów poświęconych retoryce. Uwypukla się w nich cywilizacyjną i „perswazyjną” funkcję Orfeusza – według humanistów pod postacią legendarnych dzikich bestii kryli się nieokrzescani ludzie; drzewa, które miał poruszać Orfeusz, symbolizowały osoby uparte, które trudno nakłonić do zmiany zdania³². W jednym z angielskich traktatów o retoryce: *The Garden of Eloquence* Henry’ego Peachama (1546–1634), położony zostaje akcent na związek wiedzy i elokwencji; egzemplifikacją tej relacji jest właśnie Orfeusz:

Sądzi się, że człowiek, zaopatrzone w rozległą wiedzę i dar wymowy, jest przygotowany, by panować nad światem. Z tego powodu w czasach antycznych uznawano, że oratorzy posiadali mądrość i nazywano ich świętymi. Dłatego Horacy, chwalać Orfeusza, mówił: „Leśnych ludzi oduczył zabijania zwierząt i ohydneho pożywienia święty tłumacz bogów Orfeusz, o którym dlatego mówiono, że obłaskawia tygrysy i okrutne lwę”.

Poeta, pisząc o tygrysach i lwach, miał na myśli nie zwierzęta, ale ludzi, którzy za sprawą swojej dzikiej natury i okrutnych zwyczajów mogliby być porównani do przerażających tygrysów i żarłocznych lwów; pomimo to, dzięki sile mądrości i sztuce perswazji zostali nawróceni z tego brutalnego stanu do miłości sztuk humanistycznych i spraw państwowych. Taka jest właśnie moc tego chwalebego związku, tj. wiedzy i elokwencji³³.

²⁹ Zob. K w i n t y l i a n, *Kształcenie mówcy*. Przeł., oprac. M. Brożek. Wrocław 2005, ks. I, 10, 9–12: „Mówiąc np. o potrzebie muzyki, mógłbym się powołać chociażby na to, co o niej myśleli dawniejsi ludzie. Któż bowiem nie wie, że muzyka już w owych zamierzonych czasach była przedmiotem zamilowania i nauki, a nawet czci? Dzięki temu właśnie muzyków, np. Orfeusza i Linosa, żeby już pominąć innych, uważano jednocześnie za wieszczów i za mędrców. Jeden i drugi z wymienionych miał być – według tradycji przekazanej potomnym – synem bogów, pierwszy zaś z nich, ponieważ przez podziw, jaki wzbudzał dla siebie, łagodził także dzikie i nieokrzescane obyczaje ludzi, miał uwodzić czarem swej pieśni również dzikie zwierzęta, a nawet skały i lasy! Toteż muzyka, według świadectwa Tymaganesa, była najstarszym rodzajem twórczości literackiej, czego dowodem są także świadectwa najznakomitszych poetów, według których niegdyś przy ucztach królewskich śpiewano o sławnych czynach herosów i władców. A czyż ów Iopas u Wergiliusza nie śpiewa znowu o »księżycowych wędrownkach i słońca znojsnościach« i tak dalej? Przez to zaś wyraźnie dowodzi nam ten znakomity autor, że muzyka wiąże się także najściślej ze znajomością dzieł boskich. A jeżeli tak jest, to tym samym będzie ona potrzebna również mówcy, skoro przecież i ta dziedzina nauki, którą dopiero wtedy, gdy została opuszczona przez retorów, zagarnęli filozofowie, należała niegdyś – jak to już raz powiedziałem – do naszych obowiązków. Bez znajomości więc wszystkich tego rodzaju rzeczy nie może być doskonałości w sztuce wymowy”.

³⁰ Zob. W a l k e r, *op. cit.*, s. 101.

³¹ Przykładem może być działalność Kameraty Florenckiej czy francuska „*musique mesurée*” Baifa.

³² Ta tradycja interpretacyjna ma odzwierciedlenie w traktatach retorycznych – zob. obszernie na ten temat: K. C o c h r a n e, *Orpheus Applied: Some Instances of His Importance in the Humanist View of Language*. „The Review of English Studies”. New series, t. 19 (1968), nr 73 (Feb.).

³³ Cyt. jw., s. 6. Fragment z H o r a c e g o pochodzi z *Listu do Pizonów* (w zb.: *Trzy poetyki klasyczne: Arystoteles – Horacy – Pseudo-Longinos*. Przeł., wstęp, objaśnienia T. S i n k o. Lwów 1939, s. 85. BN II 57).

Jak widać, w Orfeuszu dostrzeżono nie tylko muzyka, lecz także doskonałego mówcę, który siłą wiedzy i słowa wpływał na ludzi i uczył „sztuk humanistycznych”. W kontekście *Pieśni II* warto przywołać też tradycję łączenia Orfeusza i Eurydyki z toposami „*sapientia*” i „*eloquentia*”. Tradycja ta sięga wczesnego średniowiecza i uobecnia się w tekstach Ojców Kościoła i ich późniejszych komentarzach. Św. Fulgencjusz (468–533), bazując na etymologii imion, twierdzi, że Orfeusz to „*oraia phone*” ‘najlepszy głos’ (łac. „*optima vox*”), a Eurydyka – „*eur dike*” ‘głęboki sąd’ (łac. „*profunda diiudicatio*”). Zasadniczo tekst Fulgencjusza jest alegorią muzyki, autor zwraca jednak uwagę na moc słów³⁴. Orfeusz jest w tej metaforze uosobieniem wszystkich muzyków i poetów – praktyków; Eurydyka zaś to wcielenie prawdziwego muzyka, który pojął muzyczną filozofię i teorię. O fulgencjuszowej, „etymologicznej” interpretacji wspomina Giovanni Boccaccio w *Mitologii* i szczególnie akcentuje elokwencję, jaką był obdarzony Orfeusz: „Mówi się, że »Orfeusz« oznacza złoty dźwięk, czyli głos dobrej wymowy, który jest dzieckiem Apollina, to jest mądrości, i Kaliope – dobrego dźwięku”³⁵.

Oczywiście, „uczoneyj” kochanki z *Pieśni II* nie można interpretować jako Eurydyki; topos *docta puella* wziął się tu najpewniej z Propercjusza. Niemniej – cnotliwy kochanek, który „chce się podobać w mowie” i który pieśnią zdobywa serce dziewczyny, jest kimś bliskim Orfeuszowi.

Wydaje się, że Orfeusz – poeta o niezwyklej sile języka i mędrzec, szczególnie fascynował Kochanowskiego. Autor *Pieśni* wielokrotnie nawiązuje do tej tradycji, także w innych pieśniach i w twórczości łacińskiej. *Pieśń XXI z Ksiąg pierwszych* (*Ty śpisz, a ja sam na dworze*), choć zdaje się luźną parafrazą *Pieśni X z Księgi Trzeciej* Horacego, okazuje się kunsztowną emulacją, czyli tłumaczeniem „współzawodniczącym z oryginałem, ale respektującym narzucone przez oryginał reguły gry – reguły gatunku, tematu”³⁶. Kochanowski wykorzystał występujący w ostatniej zwrotce *Pieśni* Horacego motyw „twardej dziewczyny”³⁷ i rozbudował go poprzez wprowadzenie postaci Orfeusza, który pieśnią „zmiękcza” serce „nieużytej”, czyli „nie dającej się ubłagać” dziewczyny. Tym samym Kochanowski nawiązywał do popularnej renesansowej tradycji, wedle której opowieść o Orfeuszu „poruszającym” skały i lasy symbolizowała siłę sztuki w oddziaływaniu na upartych i rozpustnych ludzi.

Podobnie Kochanowski akcentował ten atrybut Orfeusza w *Pieśni XVIII z Ksiąg wtórych* – orfeuszowa lutnia ma zdobyć serce „trudnej” (nie dającej się namówić) Bogumiły.

Należy także zaakcentować, że oblicze Orfeusza-mędrca uobecnia się szczególnie w twórczości łacińskiej. Powróćmy do wspomnianej *Elegii XII z Księgi*

³⁴ Obszerny fragment utworu Fulgencjusza, po łacinie i w tłumaczeniu angielskim, znajduje się w: Newby, *op. cit.*, s. 85.

³⁵ G. Boccaccio, *Genealogiae deorum gentilium [...]*. Nach der Ausg. v. V. Romano Bari 1951, ks. V, rozdz. 12 (wyd. internetowe na stronie: www.oeaw.ac.at/kal/mythos/).

³⁶ J. Ziomek, *Niezwykłe i nie leda pióro*. W zb.: *Jan Kochanowski. Interpretacje*. Red. J. Błoński. Kraków 1989, s. 98.

³⁷ Kwintus Horacjusz Flakus, *Dzieła wszystkie*. T. 1: *Ody i epody*. Tekst łaciński do druku przygotował, wyboru przekładów dokonał, przedmową, życiorysem poety, wersyfikacją i komentarzem opatrzył O. Jurawicz. Wrocław 1986, s. 254 (przeł. S. Trembecki):

Niech cię, o twarda skało, me lzy zmiękcza rzewne:
Pomnij, że czas niewzględny twoje wdzięki zmniejszy,
Ty będziesz co dzień starsza; wierz temu zapewne,
A ja być mogę roztropniejszy.

pierwszej – jednej z bardziej zagadkowych w zbiorze *Elegii*, o której wiadomo, że podobnie jak inne teksty nawiązujące do mitu Orfeusza została dodana do zbioru w jego drugiej redakcji³⁸. W przypadku tego utworu trudność interpretacyjna wynika z jego osobliwej konstrukcji – niespodziewanie rozważania o miłości zamieniają się w refleksję filozoficzną. W pierwszej części *Elegii* widzimy kochanka, który, ogarnięty „ślepą miłością”, pragnie magiczną pieśnią zdobyć serce Lidii. W drugiej bohater wyrzeka na niesprawiedliwość świata i niemożliwość osiągnięcia szczęścia przed śmiercią. Na Orfeusza powołuje się Kochanowski dwukrotnie – raz jest on natchnionym przez bogów poetą, a później „czcicielem bogów rażonym piorunem”:

Mnie, twardego Sarmatę, który na surowej
 Wychował się Północy, u wód Wisły płowej,
 Miłość od trudów wojny odwiodła, jedynej
 Troski przodków, bronienia ojczystej krainy.
 Nauczyła mnie, jakby z Boskiego natchnienia,
 Sztuk pokoju, a zwłaszcza słodkiego Muz pienia,
 Aby kiedyś nie tylko chłodem tchnąca Tracja,
 Lecz wskazać mogła swego śpiewaka Sarmacja.
 Pieśń moja z gór sprowadzać lasów nie zamierza
 Ani wabić ku sobie płochliwego zwierza.
 Zjednać wstydlive dziewczę pragną śpiewy moje
 I otworzyć zaparte zasuwą podwoje.
 Jeżeli tego, pieśni moje, dokażecie,
 Wy, lasy i zwierzęta, idźcie, dokąd chcecie.
 I was, rzeki, nie spętam w biegu. Byle bliska
 Mnie była ona, swego pilnujcie łożyska. [w. 9–25]³⁹

W pierwszej części utworu Kochanowski nawiązuje do dwóch renesansowych tradycji interpretowania mitu – jedna, jak można przypuszczać, odnosi się do neoplatońskiego postrzegania mitycznego śpiewaka. Ficino w swoim *Commentarium in „Convivium” Platonis* wypowiadał się o Orfeuszu jako ogarniętym szałem poetyckim i miłosnym⁴⁰. Druga z nich łączy się z tradycją upowszechnioną za sprawą *Listu do Pizonów* Horacego. W tekście rzymskiego poety pojawia się Orfeusz-mędrzec i „święty tłumacz bogów”, który cywilizuje, łagodzi okrutne obrzędy i zaprowadza na światło pokój.

Trudno dać odpowiedź, jakie są źródła filozoficznych refleksji z drugiej części *Elegii XII*. Być może, uwagi o tym, że dopiero po śmierci człowiek jest szczęśliwy, zaczerpnął Kochanowski z Cyncerona. Jeszcze bardziej tajemniczo przedstawia się fragment, w którym bohater powołuje się na Sylena, mówiącego, iż lepiej byłoby dla człowieka, gdyby nie rodził się wcale.

Dla nas ważne jest, że Kochanowski umieścił Orfeusza obok innych mędrców – Sokratesa i (prawdopodobnie) Cyncerona:

Prawych z ojczyzny w obce wypędza się kraje,
 Na śmierć się ich skazuje, cykuta podaje.

³⁸ Zob. Z. Głombiowska, *Elegie łacińskie Jana Kochanowskiego: dwie wersje*. Warszawa 1981. – Pełc, *Kochanowski*.

³⁹ Kochanowski, *Z łacińska śpiewa Słowian Muza*, s. 56.

⁴⁰ Ficino, *op. cit.*, VII 14: „Takie są cztery szale, o których ogólnie mówi się w *Fajdroisie*. O furorze poetyckim znajdziemy w *Ionie*, o miłosnym – w *Uczcie*. Wszystkimi furorami był ogarnięty Orfeusz, a świadczą o tym jego książki”.

Czcziciel bogów piorunem ginie porażony,
Zwycięzca wrogów pada z rąk niewiernej żony. [w. 38–42]⁴¹

Kochanowski wyraźnie nawiązuje tu do Pausaniaszowej wersji mitu – w przekazie greckiego historyka znajdziemy Orfeusza, który miał być rażony piorunem za to, że wtajemniczał ludzi w święte misteria⁴².

Motywy poety – Orfeusza i mędrca, powraca jeszcze w *Elegii XIII z Księgi trzeciej*, w której bohater mówi, że chce zostać „wieszczem Sarmacji” i spędzić życie „wśród Pieryd i laurów Sokrata”. Być może, jest to dodatkowy głos w sprawie Orfeusza-Sylena-mędrca, który na wsi, „przy źródlanej wodzie”, zgłębia tajemnice natury. Bohater chce „niezmiernego świata szukać ładu / I uczyć się wędrownych gwiazd pewnego śladu” (w. 35–36).

Wracając do *Pieśni II* i pojawiających się tam Orfeusza, Sylena i motywu małżeństwa, warto wskazać ciekawy trop interpretacyjny, którym jest *Encomium matrimonii* Erazma z Rotterdamu. Jego teksty, o czym pisze Pelc, Kochanowski dobrze znał (P 595). Tam Orfeusz ukazany jest jako ten, który mądrością i umiejętnością wymowy nakłania do małżeństwa:

Wspomina się, że śpiewak i cytrzysta Orfeusz poruszał swoim śpiewem najtwardsze kamienie. Co to oznacza? Męża mądrego i wymownego, który skamieniałych i żyjących jak zwierzęta ludzi powstrzymywał od niestałych stosunków płciowych i prowadził do świętych zakonów małżeństwa. Wydaje się, że ten, kto nie zaznał miłości małżeńskiej, to raczej kamień, nie człowiek, buntownik przeciw Bogu i wróg natury, który przez swoją głupotę ściąga na siebie nieszczęścia⁴³.

Czarnoleska lipa – *locus amoenus* twórczości poetyckiej

Uzasadnione jest twierdzenie, że w osobie kochanka kryje się postać mędrca, a na pewno poety i muzyka. Na przenikanie się u Kochanowskiego „postawy sylensko-sokratejskiej” z „orfejską” zwrócił uwagę Pelc (P 602). Kochanek-Orfeusz, jako melopoeta najbliższy naturze, zaprasza ukochaną do Arkadii – w tym przypadku do zakątka, który ma także sprzyjać poetyckiej twórczości. Stojąca „wpośród dworu” lipa oprócz tego, że stanowi element krajobrazu *loci amoeni*, jest też w wierszach Kochanowskiego symbolem miejsca pracy poety. Ponadto Kochanowski łączył Orfeusza z tym właśnie drzewem; we fraszce 6 z *Ksiąg trzecich* na pytanie retoryczne: „Co lipie / Do wirszów?”, poeta odpowiada: „Skaczą lasy, gdy Orfeus skrzypie”⁴⁴. Jacek Sokolski w swoim eseju o *Fraszkach* dostrzega związek lipy i mitu o Traku⁴⁵. Okazuje się, że grecka nazwa drzewa – „*filira*”, jest też imieniem matki Chirona, nauczyciela Orfeusza i Sylena.

⁴¹ Kochanowski, *Z łacińska śpiewa Słowian Muza*, s. 57.

⁴² Pausaniasz, *Wędrówka po Helladzie. U stóp boga Apollona. Księgi VII, IX i X*. Przel. z gr. J. Niemirska-Pliszczyńska, H. Podbielski. Oprac. H. Podbielski. Wrocław 2005, s. 299: „Inni natomiast mówią, że Orfeusz zakończył życie, rażony przez boga piorunem. A zginąć miał w ten sposób dlatego, że zdradził ludziom jeszcze nie wtajemniczonym słowa wypowiedane podczas misterii”.

⁴³ Desiderius Erasmus Roterdamus, *Encomium matrimonii*. W: *Opera omnia*. T. 1, cz. 5. Amsterdam–Oxford 1975, s. 394.

⁴⁴ J. Kochanowski, *Fraszki*. Oprac. J. Pelc. Wyd. 2, zmien. Wrocław 1991, s. 112. BN I 163.

⁴⁵ J. Sokolski, *Lipa, Chiron i Labirynt: esej o „Fraszkach”*. Wrocław 1988, s. 81.

Ernst Curtius zauważa, że „już w okresie hellenistycznym pisanie poezji pod drzewami na trawie, koło źródła było motywem poetyckim samym w sobie”⁴⁶. Właśnie na wsi człowiek ma „czas i sposobność do układania poezji”. Symbolem poety zaś stał się pasterz grający na fletni, którego bóstwem opiekuńczym jest Pan – „wynalazca fletni pasterskiej o siedmiu piszczałkach z trzciny”⁴⁷.

Podobny motyw – zaproszenia ukochanej do wspólnego życia na wsi, pojawia się w *Elegii XIII z Księgi pierwszej*. Tam także kochanka jedzie konno „w rozległe wsi błonie”. Rzeczą godną zbadania jest tradycja mitologiczna tej elegii – poeta, zachwalając uroki „cichej ustroni”, wspomina mit o Atalancie i Hippomenesie. Tę historię opowiadał po śmierci Eurydyki Orfeusz w *Metamorfozach* Owidiusza (X 545). Co więcej, kochanek z elegii mówi, że dla miłości swojej wybranki nie obawia się nawet rażenia piorunem. Jak wspominaliśmy, w Pausaniaszowej wersji mitu jako jedną z wersji śmierci Orfeusza podaje się właśnie rażenie piorunem przez Jowisza⁴⁸.

Wracając do *Pieśni II*, można zgodzić się z Pelcem (P 602), że bohater Kochanowskiego „mieni się” jak Proteusz. Jest po trosze Sylenem, mędrcem uciekającym od głośnego miasta, i Orfeuszem, poetą najbliższym naturze oraz piewcą miłości.

Nieco zastanawiający jest ostatni czterowiersz pieśni:

Kwáp się, póki jásné zorze
Nie zápádną w bystré morze.
Po chwili ómy czarné wstáną,
Co noc noszą nienáspáną. [K 174]

Jak napisano w komentarzu z Wydania Sejmowego, nie wiemy dokładnie, czy „noc nienaspana” to „krótka, letnia noc, podczas której trudno się wyspać”, czy też po prostu śmierć, jeśli przyjąć znaczenie słowa „nienaspany” jako „nie pozwalający na przerwanie snu” (K 409). Druga interpretacja odpowiadałaby głębszemu sensowi mitu Orfeusza. Charles Seagal⁴⁹, dogłębnie analizując funkcję tego mitu u Wergilego, w tym szczególnie w tradycji sielanek, zwrócił uwagę na specyficzną obecność poety w świecie natury. Orfeusz równocześnie do niej przynależy i jest „ponad” nią; z jednej strony, uczestniczy w walce życia i śmierci (i śmierć dotyka go bezpośrednio: umiera jego żona, on sam ginie tragicznie), z drugiej – jako ten, który zna tajemnice stworzenia świata – obserwuje tę walkę z dystansu. Jest w tym poniekąd klucz do popularności Orfeusza. Jego pieśń zarówno jest nośnikiem ludzkich emocji, stojących w kontraście do niewrażliwej natury, jak i wciela harmonię świata i tym samym łączy człowieka z naturą. Orfeuszowa poezja przynosi pokój, bezpieczeństwo, niweluje przemoc. Wzmocnione jest to przez filtr sielankowy – w gatunkach bukolicznych najlepiej widać, że przeszkody stojące między człowiekiem a naturą dają się usunąć dzięki muzyce, pięknu, miłości.

Być może, poeta w ostatnim czterowierszu zwiastuje po prostu zapadnięcie zmierzchu. Nadejściem nocy kończy się też *Ekloga VI* Wergiliusza. Niewykluczo-

⁴⁶ E. R. Curtius, *Literatura europejska i łacińskie średniowiecze*. Przeł. i oprac. A. Borowski. Wyd. 2. Kraków 1997, s. 194.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 195.

⁴⁸ Pausaniasz, *op. cit.*, ks. IX, 30.

⁴⁹ Ch. Seagal, *Orpheus. The Myth of the Poet*. Baltimore 1989.

ne jednak, że wypowiada się tu Orfeusz – mędrzec, który doskonale zna nieubłagane prawa natury, ale dzięki swojej pieśni ma do nich dystans i nad nimi panuje.

Pytania i odpowiedzi

Nasze rozważania o Orfeuszu nie dały, oczywiście, wszystkich odpowiedzi na zagadki, które kryje *Pieśń II* – jest to naturalna konsekwencja tego, że za punkt widzenia przyjęliśmy głównie ten mit. Obraną metodą badawczą było „*close reading*” – za pomocą uważnego czytania udało się częściowo odkryć, na czym polega kunszt „erotyku ziemiańskiego”. Okazało się, że to, co wydawało się rodzime i swojskie, jest tak naprawdę głęboko osadzone w tradycji literackiej, a „świat przedstawiony” utkany został z mistrzowsko połączonych „miejsc literackich”: Kochanowski zebrał fragmenty utworów nawiązujących do historii Traka. Mit Orfeusza splata się tu z mitem Sylena, a wspólnym mianownikiem dla obu tradycji jest figura mędrca, który zna tajemnice natury. Być może, słychać tu echa myślenia neoplatonistycznego – w kontekście Orfeusza nie sposób uciec od tego nurtu filozoficznego. Wtedy bardziej zrozumiała okazuje się postać „nauczonyj” białogłowy, dzięki której kochanek „sięga nieba” – piękna Hanna jest emanacją boskiej harmonii, widocznym znakiem boskiego piękna.

Pieśń II jest czymś głębszym niż tylko deklaracją na rzecz *vita contemplativa*; kryje się w niej refleksja o mocy języka i mowy, będącej świadectwem mądrości i cnoty. Oczywiście, można dalej pytać, jak Kochanowski pojmuje cnotę oraz do której tradycji filozoficznej odwołuje się – będzie to jedno z wielu pytań, jakie wypada jeszcze tej pieśni zadać. Inne wiąże się z obrazem zająca ukrytego w bujnym życie i oracza zawożącego zbiory nad Wisłę; możliwe, że jego obecność jest świadectwem platońskiego zachwyty nad światem – przecież piękno, to bliskie i najbardziej widoczne, dowodzi boskiej miłości i podkreśla harmonijną budowę świata.

Są to, oczywiście, przypuszczenia – interpretacja *Pieśni II* wciąż pozostaje otwarta. Naszym celem było przede wszystkim przedstawienie całej złożoności tradycji łączącej się z mitem Orfeusza, oraz wykazanie, w jak mistrzowski sposób nawiązuje do niej Kochanowski.

Abstract

AGATA KWIEK
(University of Warsaw)

“I CARE NOT FOR THE COLD ROCKS...”
THE MYSTERY OF ORPHEUS-SAGE IN “SONG TWO”
FROM JAN KOCHANOWSKI’S “SECOND BOOK OF SONGS”

The author of the article attempts to present the complexity of tradition of Orpheus myth and the literary creativity of Jan Kochanowski as based on his *Song Two* from *Second Book of Songs*. In the introduction she sketches the history of this mythological motif and its methodological problems. Further, she depicts the artistic mode Kochanowski refers to this myth and the way this tradition highlights the interpretation of the text.

Song Two, informally referred to as “Hanna’s invitation to Czarnolas,” seems to be composed of carefully plotted “literary places.” The Orpheus myth mingles with Silenus myth, and their common denominator is the figure of a sage who knows the secrets of nature. *Song Two* also contains an important for the Renaissance writer reflection on the power of language and speech, which are the testimonies of wisdom and virtue.